

Article

« Le racontage ou le récit de rien »

Jean Bellemin-Noël

Études littéraires, vol. 22, n° 2, 1989, p. 87-97.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500900ar>

DOI: 10.7202/500900ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



LE RACONTAGE

OU

LE RÉCIT DE RIEN

Jean Bellemin-Noël

■ *Hétérogène*, selon l'étymologie, signifie d'après le grec, sans tenir compte de la différence d'accentuation d'un même mot qui caractérise cette langue : « 1° qui génère un/de l'autre ; 2° qui est généré par un/de l'autre ; 3° (plus largement) qui comporte de l'autre ». Ce terme ferait donc un très honorable équivalent d'*inconscient*, que je me contenterai ici de gloser de la façon suivante : ce qui dans notre activité psychique est à la fois immaîtrisable, intotalisable et indécidable. Par exemple, dans l'art en général, on dira indifféremment qu'un grand nombre des données qui permettent de décrire et de comprendre un phénomène esthétique sont sous le signe de l'hétérogène ou qu'elles relèvent de l'inconscient. La seule condition requise est, bien entendu, que l'on envisage ce qui est de l'ordre de la culture comme relevant de l'activité psychique — ce qui est le cas par définition, en harmonie ou en concurrence avec d'autres paramètres. La littérature est de part en part la parole de l'autre ou de l'ailleurs ; sinon, où se trouve sa singularité ?

Faut-il dire alors que la problématique de l'hétérogène n'a pas à être évoquée à propos du statut,

des moyens et des buts de l'activité littéraire ? Non pas ; et cela pour au moins une excellente raison : il y a des degrés dans l'hétérogénéité de tout événement esthétique, et cette variation d'intensité est elle-même liée à la structure complexe des actes et des objets en cause. Quelles que soient les voies par lesquelles un art fait advenir ce qui excède, et donc bouscule, les usages ou les normes de notre pensée et de notre discours quotidiens, en nous comme entre nous, j'ai le sentiment qu'on ne peut plus éviter de réinstaurer (fût-ce pour un moment) la vieille distinction entre le contenu et l'expression. Je postulerai, dès lors, que la littérature suppose ce que je nommerai pour l'occasion *une pensée hétérodoxe* et *un discours hétéronome*. Je ne pousserai pas l'outrecuidance au point de décider si, dans le mélange de ces deux ingrédients, mieux valent des idées convenues présentées dans une forme dérangeante ou, selon une formule célèbre, « des pensers nouveaux » distribués dans « des vers anciens » ; sans réfléchir plus avant, j'imaginerais volontiers que les deux champs d'originalité, l'hétérodoxie et l'hétéronomie, ont tout avantage à se montrer

complémentaires, à naître et se maintenir dans une étroite coalescence.

La raison pour laquelle j'insiste là-dessus, c'est que je suis convaincu de ceci : au contraire de ce qui se passe pour les autres arts, *la nouveauté en littérature est l'affaire des consommateurs* autant sinon *plus que des créateurs* ; ce sont les lecteurs qui en déterminent, qui en constituent l'envergure quand les auteurs croient ou veulent obéir à la règle dominante, même dans l'audace d'une révolution de surface. La raison de la spécificité des belles lettres est évidente : leur matériau est ce dont nous nous servons tous partout et toujours, le langage. De fait, la marge de l'écrivain est étroite. Une sonorité inouïe en musique, une substance inattendue en sculpture, un procédé inédit en peinture, cela saute aux yeux et aux oreilles, tandis que la parole est soumise à des contraintes redoublées, celles de tout langage, qui exige un code aussi intangible qu'arbitraire, et celles d'une langue particulière dont le lexique et la grammaire n'acceptent pas que l'on fasse plus que les égratigner, — conditions qui sont draconiennes sur un laps de temps réduit comme une vie d'homme, voire deux ou trois générations, — bref, l'immobilisme auquel sont liés le matériau et l'instrument langagiers ; cela fait que le plus révolutionnaire des textes devra d'abord se présenter comme un ensemble enchaîné de phrases par exemple françaises, dont la nouveauté mettra du temps à être perçue. Perçue, autrement dit (ré)inventée, (re)découverte par l'amateur et, le plus souvent, formulée par ce professionnel de la lecture qu'on appelle un critique.

Or, il se trouve qu'il y a autant de lectures que de lecteurs, en théorie, et, dans la pratique, autant de critiques, j'entends d'approches cri-

tiques, qu'il y a de niveaux auxquels on peut saisir, interpréter les textes. Ce qui fait rebondir la question et la transforme en celle-ci : *l'hétérogène est-il dans les œuvres littéraires ou dans les attitudes critiques qui prennent celles-ci pour objets* ? En allant vite, pour alléguer un style de lecture que je connais un peu, que je pratique beaucoup en tout cas : une lecture avec l'inconscient, qui donc fait resurgir de l'inconscient, ne peut faire autrement que d'« hétérogénéiser » tout ce qu'elle touche. Façon de dire avec un sourire plein d'altérité et surgi d'un improbable Cheshire qu'à la limite s'il n'existe pas d'écriture « hétérogéniale », à coup sûr il existe du moins des lectures « hétérogénantes », dont la psychanalytique donne un parfait exemple.

Me voici ramené à mon point de départ, celui de la distinction entre forme et fond. Car l'argument que l'on m'opposerait ici est immédiat : c'est trop facile, quand on convoque l'inconscient sur la scène de l'interprétation, de faire apparaître de l'altérité, voire, plus méchamment asséné, de l'altération ! N'importe quel discours est chargé de désirs occultes ! Le flux verbal lui-même qui de façon incontrôlée s'épanche sur le divan d'un analyste et qui est par contrat débarrassé de toute espèce d'enchaînement, de tout souci de cohérence, cet exploit ultra-quotidien du bavardage ou de la logorrhée, cela transpire de l'hétérogène par tous les pores ! Voyons, parlez-nous plutôt de ce qui fait l'originalité du texte littéraire selon vos propres options ! — J'y viens, et par là même au cœur du problème.

Toute interprétation, dira-t-on, est par la force des choses découvreuse d'hétérogène, risquons « hétérogénéreuse », et la psychanalytique plus que d'autres puisqu'elle se montre monotone-

ment cantonnée dans le domaine sexuel (« hétérogénitale »?). Il est difficile d'ignorer cette objection, même si ce n'est pas la première fois qu'elle sert, au service de la résistance à la psychanalyse. Pour y répondre, il faut reconnaître l'importance des procédures formelles qui marquent la singularité visible du discours littéraire, et chercher comment dans une fiction ce peuvent être à la fois la narration et le récit (terminologie de Genette) qui portent une hétéronomie dont l'histoire nucléaire, celle que l'on peut résumer, réduire à la suite de péripéties dite diégèse, va nourrir son hétérodoxie. Il faut repérer le travail de l'inconscient dans les formes selon lesquelles se modulent, se cachent ou s'exhibent les formations de désir que met en scène sans le savoir une anecdote exemplaire — cette dernière épithète rend déjà compte de l'essentiel, pour peu qu'on lui donne pleine valeur : une fiction ne vaut la peine d'être « feinte » qu'à la proportion du vrai qu'elle recèle, ou qu'elle instaure.

Les choses, en effet, sont relativement simples. Si l'on pose d'une part qu'un fantasme n'est pas différent lorsqu'on le décèle sur le divan et lorsqu'on le révèle dans les interlignes d'un texte, d'autre part que ce qui s'offre là dans le décousu et le bafouillement est irréductible à ce qui s'affiche ici calculé, concerté, conditionné, peut-être apparaîtra-t-il que *l'élaboration esthétique* est un mode de manifestation des forces inconscientes qui a son originalité et qui soutient notre hétérogène comme tel en lui permettant de se dire et de s'entendre? Afin de compenser un peu par le sérieux des protocoles chers aux mathématiciens un certain ton ludique dont j'ai abondamment usé, voire abusé, à force de néologismes gratuits ou cocasses, je poserai un axiome : *le tra-*

vail inconscient qui agit (dans) un texte s'exerce à travers l'organisation formelle de ce texte — cela, qui a l'air d'un truisme, n'en est pas un car pour la plupart des gens ce qui relève de l'inconscient se présente non comme une forme, mais comme une chose, qui se loge dans la tête ou dans la pensée, et qui peu à peu gagne du terrain jusqu'à en évacuer les contenus « normaux » (au sens large : homogènes). À la suite de l'axiome, une hypothèse, comme il se doit : *lorsqu'on interprète une fiction littéraire, ce sont les jeux de la narration et les enjolivures du récit qui ouvrent accès aux formations inconscientes dont vit la diégèse*. À moins que l'on n'ait affaire à un mythe — un mythe dans sa formule essentielle, car il y a gros à parier que la lecture « textanalytique » de l'*Œdipe roi* de Sophocle ferait apparaître bien autre chose que ce que nous appelons l'*œdipe* et qui, par ailleurs, n'est pas rien.

Reste à vérifier l'hypothèse.

Tout le monde connaît, sans doute, cette nouvelle parmi les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly qui s'intitule « le Plus Bel Amour de Don Juan ». On se souvient que cet amour remarquable est non pas celui qu'il aurait ressenti pour la plus belle des femmes au monde, mais celui qu'a éprouvé pour lui, le plus désirable des hommes et au demeurant l'amant de sa mère, une assez laide fillette de treize ans : sans le savoir, elle lui portait un si vif attachement que, s'étant un jour assise dans un fauteuil qu'il venait de quitter, elle fut soudain convaincue dans sa naïveté qu'elle allait se trouver enceinte de ses œuvres. Voilà l'historiette. C'est tout. Ce n'est rien, ou trois fois rien : une banalité socio-psychologique, s'agissant d'une adolescente oie blanche au milieu du XIX^e siècle. Une banalité idéologique, puisque

cette hallucination d'un ensemencement génital porte les couleurs de l'hystérie, dans le même milieu et à la même époque, selon des normes médicales encore en vigueur il n'y a pas si longtemps. Une banalité psychanalytique, enfin, car quoi de plus naturel qu'une fillette désire concevoir un enfant de celui qui représente, sans l'ombre d'un doute, son propre père? Ce n'est là rien de moins que l'œdipe dit de la fille : à peine a-t-on lu qu'on a déchiffré et qu'il faudrait marquer son dédain pour si pauvre pâture.

En fait, on ne tarde pas à s'inquiéter de tant de transparence lorsqu'on remarque que l'épisode que je viens de résumer (à peine!) occupe moins d'une page, — 28 lignes exactement, à cheval sur les pages 108-109 de la collection Folio, n° 342¹, — alors que la nouvelle de Barbey d'Aurevilly s'étend sur 25 pages (précisons : p. 85-110, pour faire ressortir que notre histoire précède de peu la fin du récit). Il est peu vraisemblable dans ces conditions que cette petite aventure donne sa densité et son prix au texte d'un conteur réputé pour être l'un des plus grands de son siècle. Il y a anguille sous roche, tout le monde s'accordera là-dessus. Les plus attentifs auront d'ailleurs noté que j'ai parlé à propos de cette histoire nucléaire (qui donne son titre à la nouvelle) d'un «épisode», laissant entendre que se succèdent dans ces 25 pages une belle suite d'événements notoires.

On continue à se poser des questions quand on essaie de faire le point sur les détours qu'il a fallu emprunter pour en arriver à cette page

avant-dernière et réputée illuminatrice pour la compréhension, ou du moins la juste appréciation du contenu de cette *Diabolique*. J'ai utilisé dans mon propre titre, il serait temps d'y venir, le terme inusité de *racontage*, coloré par le voisinage de sa variante en forme de glose, pour aider à entendre que certaines façons de conter sont agressivement bavardes (mon mot rime avec *radotage*) et manifestement dénuées de véracité (le mot ressemble à *racontar*). Il s'agissait dans mon esprit de suggérer qu'il peut y avoir quelque chose de surprenant, de vaguement abusif, même, — d'hétérogène? ce serait aussi l'occasion! — dans la manière dont parfois un noyau diégétique vient à la connaissance du lecteur (en toute logique, au fait, il faudrait d'abord renoncer à ces expressions «noyau diégétique» ou «histoire nucléaire», comme dépourvus de pertinence et de légitimité). Le point sur les détours du racontage de cette aventure, celle qu'on peut résumer par des formules comme «conception fantôme» ou «grossesse nerveuse», ce point fournit en gros ceci : il n'a pas fallu moins de cinq niveaux de narration pour enchâsser l'anecdote de la fillette engrossée par imagination. Je dis : en gros, car il faudra dans un moment raffiner encore ce décompte.

Pour nous y retrouver plus vite, et non sans provocation, remontons cette série de cinq narrations à l'envers, en partant de la fin.

— L'enfant, donc, avoue son crime (notre fantasme œdipien) à sa propre mère [niveau 5];

1 Éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1973.

- celle-ci, une marquise dont le nom ne nous est pas donné (nous l'appellerons la Marquise), a raconté en même temps l'aveu et le crime à son amant, notre Don Juan d'occasion [niveau 4];
- lequel en a fait la confidence à quelques anciennes maîtresses rassemblées pour un souper fin [niveau 3];
- il a évoqué par la suite cette soirée mémorable devant un Narrateur, lui aussi anonyme [niveau 2];
- ce n'est autre que le conteur de notre nouvelle, qui se met en scène en train de parler dudit Don Juan avec une autre marquise, la marquise Guy de Ruy [niveau 1].

Cela fait beaucoup de truchements. Et les simples lois de la communication verbale donnent à penser qu'une transmission utilisant autant de relais doit nécessairement voir se modifier le message initial!

Mais cette transformation-là n'est rien comparée à celles que lui imposent les sinuosités de notre racontage littéraire. Il est facile d'en juger, pour peu que je rappelle quelques détails. Le récit commence par un dialogue entre le Narrateur et la vieille marquise Guy de Ruy, dévote mais friande des anecdotes du monde, de préférence légères. On nous apprend que le Don Juan de l'époque, le compte Ravila de Ravilès, quoique plus très jeune, ne laisse pas de faire parler de lui à Paris. Ce dialogue se révèle être un faux départ, puisque le Narrateur (dans une seconde section, numérotée *II*, de la nouvelle, qui en compte cinq) s'adresse à nous, lecteurs, en même temps qu'à cette interlocutrice, pour préciser que le compte Ravila de Ravilès, «de race Don Juan», a été convié «il n'y a pas trois jours» à un étrange souper organisé en son honneur par douze des plus belles femmes du Faubourg Saint-Germain. Un souper que le grand seigneur méchant homme, peu discret à son habitude, a raconté par le menu au

Narrateur, auquel il succède sur le devant de la scène, et jusqu'à la fin, comme le Narrateur n° 2. Le récit de cette soirée (*III*) inaugure ainsi un second niveau de racontage qui décrit abondamment une manière de Cène païenne: les douze beautés sont à Don Juan comme les apôtres au Christ, et il y a même un Judas femelle en la personne de certaine Duchesse dont nous reparlerons. Le texte ne pose pas le rapprochement avec la scène de l'Évangile, mais d'une part il compare les dames aux «Chérubins devant le trône de Dieu», d'autre part il les surnomme «les chevalières de la Table Ronde», ce qui renvoie indirectement au modèle sous-jacent. Que ces femmes occupent de la sorte des places ordinairement réservées à des personnages masculins ne peut manquer de peser sur notre lecture.

Voici donc qu'elles invitent Ravila de Ravilès à leur conter l'histoire (*IV*) de «son plus bel amour», chacune espérant en secret que ce sera la sienne puisqu'elles sont toutes d'anciennes conquêtes de Don Juan. Mais Don Juan évoque une treizième qui a compté comme elles parmi les *mille e tre* chères à Leporello et nous pensons avec elles toutes que voici le plus bel amour en question. Cette maîtresse-là avait deux particularités: elle était «maladroite aux caresses», d'une telle passivité en amour que son amant en était un peu déconcerté, et elle avait une fille de treize ans, fort jalouse car, nous dit-on, le Comte en quelque sorte lui volait l'amour de sa mère, — à moins, comme on s'en doute bientôt, que sa mère n'ait paru à l'enfant faire obstacle aux amours qu'elle rêvait de nouer avec cet homme mûr qui, selon la formule consacrée, aurait pu être son père. Et le héros finit par confier à ses admiratrices qu'un jour sa Marquise lui a conté (*V*) une histoire

invraisemblable. Ou plus exactement deux histoires, car on n'accumule jamais assez les médiations quand on veut accréditer l'incroyable. Le curé de Saint-Germain-des-Prés a un jour demandé à la voir pour lui dire, de la part de la petite dont il était le confesseur, que celle-ci était enceinte, sans autre détail. La mère confesse à son tour sa fille, qui finit par avouer son forfait : s'étant assise dans le fameux fauteuil juste après Ravila, elle a ressenti une brûlure si intense qu'elle en a été convaincue d'avoir conçu un enfant. Conçu, comme on dit encore, par l'opération du Saint-Esprit; une opération toute hallucinatoire, qui fait d'elle une Vierge Marie visitée par l'Archange Gabriel, soit la future mère de Jésus, donc de notre Juan-Christ? De cela non plus le texte ne dit rien, bien sûr : mais n'est-ce pas un prêtre qui en assure... l'Annonciation?

Avant de soulever d'autres questions et d'aborder l'interprétation proprement dite de tout cela pour montrer que ce sont les narrations qui nourrissent notre écoute en « associations » et modifient peut-être le fantasme (œdipien) qui nous est proposé presque *en clair*, je voudrais marquer avec toute la netteté possible le système d'emboîtement qui fait de cette nouvelle le racontage fluctuant et biaisé d'une anecdote de peu d'envergure.

Nous avons inventorié déjà les cinq narrateurs : le Narrateur / Don Juan / la Marquise / le Curé / la Fille. Explorons la ronde correspondante des *narrataires*, dans leur ordre d'apparition au fil du texte :

- n^{aire} 1 = la marquise Guy de Ruy;
- n^{aire} 2 = nous-mêmes, nommément interpellés par le Narrateur;
- n^{aire} 3 = le Narrateur, quand il reçoit les confidences de Don Juan;
- n^{aire} 4 = les douze femmes du souper;
- n^{aire} 5 = Don Juan écoutant la Marquise;
- n^{aire} 6 = la Marquise, confidente du curé (puis de sa fille);
- n^{aire} 7 = le curé, confessant la fille.

J'entends par narrataire, en face de narrateur, non pas simplement un interlocuteur occasionnel dans un dialogue, mais tout agent du récit qui *entend et qui peut raconter une histoire complète*, c'est-à-dire comportant une action, des acteurs et un décor. Je profite de cette réflexion métadiscursive pour dire que la structuration par emboîtements gigognes a fait les délices de quelques spécialistes en narratologie qui se sont intéressés à Barbey d'Aurevilly, parmi lesquels je mentionnerai au moins Raymonde Debray-Genette, Anne Giard, Marie-Claire Ropars, Pierre Tranouez et Jean Verrier; faut-il préciser que leur regard n'est pas le mien et que mes observations ne recoupent les leurs que de manière toute formelle (elles ne recoupent d'ailleurs que d'une manière très partielle celles de Marcelle Marini, qui porte pourtant sur ces textes un regard même freudien²).

Ce qui retient mon attention, en définitive, c'est ceci : à bien regarder comment s'effectuent les échanges d'information, on constate que ces informations elles-mêmes n'ont pas plus d'import-

2 Marcelle Marini, « Ricochets de lecture. La fantasmagorie des *Diaboliques* », dans *Littérature*, 10, mai 1973, p. 3-19.

tance que les conditions dans lesquelles a lieu leur transmission. En parodiant une formule célèbre : ce qui importe, ce n'est pas le *message*, c'est le *passage*. Voilà où intervient en fait mon hétérogène, voilà comment l'hétéronomie suscite de l'hétérodoxie. Voilà pourquoi cette pauvre information de la fin, rapportée par le curé puis par la victime elle-même, et qui pratiquement ne donne rien sur quoi l'on puisse rêver (l'œdipe de la fille) ou qui incite à réfléchir (une fille ignorante, cela peut être aussi bien Agnès que Bécassine, si l'on veut), voilà pourquoi, en la remplaçant dans la suite des moments qui font son racontage, on accorde en fin de compte à cette *insignifiance* les moyens de faire *sens*. Raconter vaut moins par les faits rapportés que par la *situation de parole* dans laquelle narrateur et narrataire satisfont à leur fonction. C'est ici que s'insère le levier de l'interprétation, parce que c'est ici que quelque chose, à la lettre, «se passe» : a lieu et se transmet comme par contact ou contagion.

Revenons à notre fillette traumatisée par ses chimères. Ou plutôt à sa mère, qui rapporte l'affaire. Lorsque la Marquise raconte à Ravila de Ravilès cet épisode qu'à beaucoup d'égards il eût mieux valu taire, le texte dit deux choses : qu'elle présente l'anecdote comme amusante, et qu'elle est la seule à en rire. Lorsque Don Juan répète tout cela à ses hôtes, l'auditoire des belles dames reste «pensif» — suggérant que le rire de la mère a quelque chose d'étrange, presque d'*unheimlich*. Pourquoi rit-elle donc ? Pourquoi évoque-t-elle en riant devant son amant la flam-

bée d'amour charnel qui a incendié une fillette aussi manifestement virginale ? Une seule réponse s'impose : pour inverser les rôles. La mère est jalouse de sa fille, dont elle a déjà dénoncé auprès de son amant la jalousie à son égard. Elle souhaite désarmer Don Juan par le grotesque d'un tel enfantillage ; mais elle manifeste du même coup qu'elle craint la concurrence, elle si belle, de la petite qu'on nous a décrite comme un laideron (Ravila ne l'appelait jusque là que «la petite masque», c'est-à-dire sorcière et sournoise). La Marquise se conduit, sur le plan inconscient, comme l'enfant jaloux de sa mère qui désire se conserver l'exclusivité du père.

Tout cela reste à démontrer ? C'est facile. Le texte a machiné une discrète, donc puissante, assimilation ou quasi-confusion de la mère et de la fille. Et cela, à l'un des moments les plus délicats, les plus osés peut-être, de ce récit. J'ai rapporté que la merveilleuse Marquise n'avait qu'un point faible : elle était «maladroite aux caresses». Voilà qui est assez mystérieux, et le romancier s'ingénie à nous faire comprendre qu'elle possédait l'amour et l'instinct d'aimer, mais ni l'art ni le talent de «rendre comme on le lui donnait» le bonheur physique de l'amour. Et soudain, voici une métaphore, la comparaison avec un tableau : «C'était une honnête femme amoureuse, naïve, malgré sa colossale beauté, comme *la petite fille* du dessus de porte, qui, ayant soif, veut *prendre dans sa main* de l'eau de la fontaine, et qui, *haletante*, laisse tout tomber à travers ses doigts, et reste confuse³... »

3 P. 99. Tous les passages soulignés l'ont été par nous.

Cette confusion est commentée dans la phrase qui suit et assimilée à de la « gaucherie »; j'ai souligné les mots qui me frappent, cela m'épargnera, j'espère, toute glose, dès le moment où j'aurai juxtaposé avec ce passage cet autre: la fillette, raconte Don Juan, était un soir au piano, devant les invités de sa mère, et lui-même se trouvait derrière son dos, à quelques pas: « elle commença je ne sais quelle partition avec *des doigts abominablement contrariés*. [...] tout à coup son dos se redressa, comme si je lui avais cassé l'épine dorsale avec mon regard comme avec une balle [...] » (p. 104).

Sur quoi elle s'enfuit, au comble de la confusion elle aussi... De nouveau des doigts maladroits, et un être féminin en position passive (peu avant on l'a nommée « victime »), en quelque sorte violée par un homme — par ce Ravila de Ravilès qui s'est vanté d'avoir révélé le plaisir à la mère après qu'elle eut mal commencé une vie conjugale sans passion. Au comble de la métonymie, mère et fille communiquent par l'homme qui les possède (en réalité ou en fantasme, l'inconscient ne fait pas la différence), comme elles ont été métaphoriquement identifiées par leurs doigts maladroits.

Enfin, lorsque la mère arrache à sa fille les détails de ce moment où elle a conçu son fruit imaginaire, notre inconscient ne peut pas ne pas redistribuer les rôles: un enfant se renseigne auprès d'un mieux informé, a priori un adulte, de ce qu'il en est des relations sexuelles et des mystères de la naissance. Ce n'est pas encore assez. Quand donc la Marquise a-t-elle raconté tout cela à son ami le Comte? La *petite masque* « était morte, bien jeune et mariée en province, quand sa mère me raconta cette histoire [...] »

(p. 110). Autrement dit, la Marquise, mère de façade mais infantile, remplit tout à fait le programme de l'œdipe féminin: elle se débarrasse (par l'exil, et sans attendre) de sa rivale (sa fille qui s'était imaginée être une mère) pour rester seule et unique détentrice du père. L'inceste fille-père, qui était notre point de départ manifeste, a ainsi cédé la place à une formation fantasmatique plus élaborée et plus complète, comportant l'indication du meurtre de la rivale par le sujet féminin jaloux. Laïos passe à l'horizon, déguisé en Parisienne du XIX^e siècle!

Nous n'allons pas en rester là; toujours grâce à la mise en scène des narrations que nous avons baptisée racontage. Tout le monde sait qu'il n'existe pas deux espèces d'inconscients, un féminin, un masculin, mais que notre inconscient à chacun oscille en permanence entre deux positions sexuées dont l'une s'affirme plus que l'autre dans le comportement conscient et/ou social. Il va de soi que le lecteur, sur ce plan de l'inconscient, n'a pas de sexe, qu'il peut fantasmer de l'une ou l'autre façon, s'identifier à des rôles asexués ou bisexués. En d'autres termes, un lecteur et une lectrice peuvent endosser le fantasme d'inceste fille-père tel quel, ou se l'approprier en le renversant en fantasme d'inceste fils-mère. Mais, comme pour nous faciliter les choses, la configuration consciente et inconsciente propre à la fillette de l'histoire trouve son pendant en termes masculins. Celle-là a perdu l'amour de sa mère et même la vie, celui-ci est menacé de perdre l'emblème de sa virilité; celle-là semble avoir été séduite par un personnage paternel avant de payer le prix fort pour ce « crime » (comme elle dit elle-même); celui-ci est séduit par toutes les femmes — c'est le propre de Don Juan! — et

risque de l'expier longtemps... Cela nous est suggéré dans le récit de niveau 2, celui dont le Comte est le narrateur et dont les narrataires sont les douze apôtres-femmes, suspendues à ses lèvres.

En fait, ce sont toutes les douze (bizarre rencontre) de fortes femmes : des « Rubens », dotées de « bras puissants, de ces biceps de Sabines qui ont lutté avec les Romains » (p. 91), ainsi qu'il est fort curieusement précisé (n'oublions pas que lesdites Sabines finirent violées)... Elles ont bravé les préjugés de leur sexe en prenant l'initiative d'inviter à souper chez l'une d'elles leur ancien chevalier servant. Surtout, elles ont un porte-parole, une Duchesse, « assise, comme de juste, à la droite de Dieu [...], le dieu de cette fête », qui somme Ravila de leur raconter son « plus bel amour ». C'est un bien étrange personnage, « dans sa robe de velours vert aux reflets d'argent, dont la longue traîne se tordait autour de sa chaise, et figurait assez bien la queue de serpent par laquelle se terminait la croupe charmante de Mélusine » (p. 94). Formule on ne peut plus évocatrice de ce que la psychanalyse nomme *la mère phallique*, c'est-à-dire la mère pourvue des attributs du père et qui, de ce fait, a dû, a su, a pu les lui prendre et le supplanter dans sa fonction. Mère, du coup, essentiellement castratrice. En doute-t-on ? Voici cette Duchesse au moment où Don Juan accepte enfin de satisfaire à la demande en commençant le récit de sa plus belle aventure :

Si vous le voulez absolument... — dit le comte [...].
— Absolument ! — dit la duchesse en regardant comme un despote turc aurait regardé le fil de son sabre — le fil d'or de son couteau de dessert (p. 95).

Surprenante apparition d'un despote oriental en mal d'eunuques ! Mais cette image de l'arme tranchante insiste dans notre racontage, par le biais d'une allusion biblique, à l'autre bout du récit de Don Juan, à la toute dernière page : « Lorsque Joseph était esclave chez Madame Putiphar, il était si beau, dit le Koran, que, de rêverie, les femmes qu'il servait à table se coupaient les doigts avec leurs couteaux en le regardant ». La duchesse « se permit d'être cynique », mais « ne se coupa rien du tout avec le couteau d'or qu'elle tenait toujours à la main » (p. 109-110).

Étant donné le sens qu'avait le couteau lors de sa première apparition, il est encore allusivement une menace de castration pour Don Juan, et pour toute revendication phallique, peut-être même pour toute prétention à un plaisir sans frein qui compromettrait celui dont la mère entend garder le monopole. Mais également, on comprend bien : cette femme-là n'est pas une fille de Pharaon prête à céder devant les charmes de l'esclave juif : « elle ne se coupe rien », elle se conserve intacte, elle reste pourvue de son appendice serpentiforme. Sorte de femme-dragon. Et cette fois, c'est la Sphinge qui passe à l'horizon, « vamp » rousse à robe de velours vert et petit couteau d'or...

Remontons encore d'un cran. Avançons jusqu'à la narration première. Voici la vieille marquise Guy de Ruy, une dévote « à bec et à ongles » (p. 87), qui ne veut pas entendre parler des « coquines » chères à Don Juan, qui a des « yeux bleus, froids et affilés », avec une langue de vipère. Elle réprouve les amusements frivoles, elle interdit le plaisir d'aimer. A-t-on remarqué son nom ? GUY DE RUY. Et celui du Comte —

qu'elle reconnaît être «un nom providentiel»? RAVILA DE RAVILÈS. Commençons par lui. *Ravis-la*, une, celle-ci; *ravis-les*, toutes, celles-là, on a bien compris. Et on devine qu'on peut entendre aussi: *ravie l'as* et *ravie, laisse*: l'ayant ravie, prends-la puis lâche-la. Ravir-empporter, avec violence; ravir-enchanter, dans les délices, bien sûr. Il y a plus curieux. Même si l'on n'a pas un goût prononcé pour les jeux sur le signifiant, comment ne pas se régaler de celui-ci? Considérant que le noble patronyme du héros se décompose en RAVIL + suffixe, et notant que celui de la marquise (première nommée de ce récit) est formé d'une lettre [préfixe] + UY, puis-je, pouvons-nous ne pas accoler ces deux noms à la construction si agressivement symétrique, en sorte que nous obtenions: RAVIL + UY? Autrement dit, avec un y final très «ancienne monarchie», comme dirait Barbey d'Aurevilly, nous entendons *ravis-lui*: ravis-le, lui un homme, ou dérobe-lui, à lui, quelque chose qui n'est pas spécifié. En guise de programme, mais à qui adressé: *Séduis un homme*, et pas toujours des femmes? Ou comme menace, vers quel bourreau lancée: *Prends-lui*, châtre-le? Bourreau extérieur, bourreau intérieur, qui le dira?

On va penser que j'exagère, que tout cela est tiré par les cheveux, que j'extrais ces injonctions hétéroclites de mon propre fonds inconscient, vaguement pervers... Ce n'est pas si simple. Le comte «Jules-Amédée-Hector de Ravila de Ravilès» (précisions du texte, p. 87, et prénoms de l'écrivain), c'était au moment de ce souper «Don Juan au cinquième acte», c'est-à-dire proche de succomber à la vengeance du Commandeur (p. 88); il avait, paradoxale indication s'agissant d'un homme à femmes au sortir

de l'âge mûr, la tête d'Alcibiade (*ibid.*); il appartenait à la «race Juan [...]», cette mystérieuse race qui ne procède pas de père en fils, comme les autres» (qui saute certaines générations, comprend-on en réfléchissant; mais, spontanément, qui ne remplace par: de mère en fille? *Ibid.*); il est à deux reprises comparé à «Sardanapale», prototype du pervers efféminé pour les contemporains de J-A-H. Barbey d'Aurevilly. Bref, ce Don Juan-là se révèle être le prince de toutes les séductions, et de surcroît il a certains aspects de victime, ou d'éternel enfant — tel ce Joseph de tout à l'heure qui faillit être à madame Putiphar ce qu'Hippolyte fut à Phèdre, le triste objet d'une mère lamineuse, avec ou sans couteau à lame d'or!

Mais surtout, surtout une chose m'alerte, qui joue encore davantage dans l'espace des formes, de la pure hétéronomie. J'ai dit en commençant qu'il y avait enchâssement des narrations et parmi elles nous avons compté celle où Ravila de Ravilès raconte au Narrateur anonyme et premier l'histoire qui va être lue. Mais j'ai abusé de votre confiance: cette *narration* à proprement parler n'existe pas, elle est proprement escamotée et l'on ne nous apprend que ceci: ces faits, «je les tiens de Ravila lui-même, qui, fidèle à l'indiscrétion traditionnelle et caractéristique de la race Juan, prit la peine, un soir, de me les raconter» (p. 92).

Sur quoi la parole passe à Don Juan, sans que son *acte narratif* soit autrement *mis en scène*, tandis que, nous l'avons vu, tous les autres sont circonstanciés, dotés d'un lieu, d'un moment, d'un cadre, d'un contexte réaliste ou fantastique, réel ou métaphorique. Faut-il croire que cette narration-là est irréprésentable? Que dans cette nouvelle-là il n'était pas *possible de montrer un*

homme racontant une histoire à un autre homme? On ne sera perplexe devant cette manifestation d'hétérogène que si l'on ne fait pas la remarque suivante: Don Juan n'était ici en scène que pour offrir à des femmes un récit, tout récit est réciproquement l'*analogon* d'un don amoureux. Ce substitut par litote ou euphémisme, la langue courante le connaît bien, qui parle par exemple de «conter fleurette» (d'où l'anglais a tiré son *flirt*?) Il arrive que pour l'écoute de l'inconscient, un silence soit un commentaire.

En guise de conclusion, je me contenterai de relever la formule citée plus haut: «*l'indiscrétion [...] caractéristique de la race Juan*». Cela me permettra d'abonder dans le sens de Shoshana Felman relisant le *Don Juan* de Molière⁴ et de souligner que Don Juan est d'abord celui qui vit de

mots, qui se paie et nous paie, qui paie ses victimes avec de belles paroles. Don Juan n'est rien, en somme, que la *figure même du récit comme séduction*. «Don Juan ou le Raconteur», tel est le titre qui m'avait séduit un moment; je lui ai résisté — je leur ai résisté: au titre et à Don Juan! Mais je reste ancré dans mon sentiment que ce récit de Barbey d'Aurevilly consacré à Don Juan a pour trait principal, en tant que récit, de manifester combien *la narration est don-juanne*. Toujours prête à courir ailleurs, en quête de nouvelles proies, cherchant toujours une autre tête pour ne pas affronter la même figure — une autre femme pour ne pas rencontrer, pense-t-il, sa mère...

Don Juan, le récit, vaines poursuites de l'hétérogène entendu comme «*bors-venu*»?

4 Shoshana Felman, *le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la Séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.